

Jet lag, oder vom Unbehagen eines Mythos

Zur Ausstellung *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, kuratiert von Christine Macel und Joanna Mytkowska, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 14.04.-19.07.2010

Rezension von Mateusz Kapustka

Eine Ausstellung zu konzipieren, die von einem immer noch offenen, umstrittenen und im aktuellen Fokus der kunsthistorischen Diskussionen stehenden Begriff ausgeht, eröffnet einen großen Spielraum, birgt jedoch gleichzeitig auch viele Fallstricke. Und dies insbesondere, wenn die Organisatoren selber ihren Zweifel über die Existenz des eigentlichen Gegenstands der Schau deutlich zum Ausdruck bringen, wie es bei der Ausstellung *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe* im Pariser Centre Pompidou der Fall war, deren Kuratorinnen Christine Macel und Joanna Mytkowska in ihrem gemeinsamen einführenden Essay in dem sorgfältig edierten und originell gestalteten Ausstellungskatalog offen verkünden: „Eastern Europe does not exist“.¹ Sie sehen dies begründet mit dem zweifachen Verschwinden Osteuropas aus dem Diskurs: zum einen mit dem Ende des bipolaren Kulturmodells *West-Ost* nach der Wende von 1989-1990 sowie zum anderen mit der erneuten Auflösung Osteuropas in den aktuellen post-kolonialen Debatten zur Weltkunst, die angeblich versuchen alle geographischen Dichotomien aufzulösen. Nach Ansicht der Kuratorinnen scheiterte Osteuropa vor allem daran, dass es immer verstanden und anerkannt werden wollte. Die Ausstellung fand also nicht zufällig im Jahre 2010 statt, zwanzig Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer. Damit kann sie auch als eine Art kritische Bilanz der Kunstproduktion der letzten Jahrzehnte im Osten Europas sowie als eine Fragestellung zu dem sowohl damaligen als auch heutigen Status und der Identität dortiger Künstler gesehen werden: also gewissermaßen das Versprechen der Vergangenheit im Sinne Walter Benjamins.

Die Ausstellung zeugt von einem ambitionierten Ansatz der Neuformulierung der östlichen Kunstgeschichte nach Kriterien der historischen Diskontinuitäten. Dieser äußere Rahmen einer historisch-geogra-

phischen Lückenhaftigkeit bzw. Heterogenität, die auch für den inneren Rahmen der osteuropäischen Kunstwelt kennzeichnend ist, wurde in der Ausstellung auf eine körperliche Art und Weise erfahrbar. Der Betrachter wurde in den Räumlichkeiten der Galerie Sud des Zentrums in ein verwirrendes Spiel eingebunden, in dem die Exponate sich im Laufe der Anschauung immer mehr einem systematisierenden Blick entziehen. Die Topografie der Schau, die auf drei Räumen verteilt wurde: einem großen Hauptraum, einem theaterartigen Projektionsaal und dem kleineren Archiv, liess sich nicht klar begreifen und ihre einzelnen Abschnitte waren nicht leicht zu verorten. Die von Monika Sosnowska entworfene Ausstellungsarchitektur (Abb. 1) machte mit ihren geknickten und gebrochenen Flächen und durch das somit entstandene Labyrinth den Leitgedanken sinnfällig erfahrbar: das Problem einer historischen Re- und Dekonstruktion einer osteuropäischen Kunst, deren Existenz aus Bruchstücken der Erinnerung und divergierenden Identitätsansprüchen besteht und deutlich hervortreten läßt, dass trotz eines geographischen Überbegriffs kaum von einem einheitlichen Raum oder einem einheitlichen Territorium ausgegangen werden kann.



Abb. 1 Monika Sosnowska, *Modell der Ausstellungsarchitektur für Promises of the Past*, 2009.

Unter dem Motto der „interrupted histories“ der

einzelnen Länder soll also die Geographie der Ostkunst genauso wie das einheitliche Bild ihrer Geschichte aufgebrochen werden. Das Durchschreiten dieser topographisch fragmentierten Ausstellung mit ihren verschiedenen Passagen und Durchblicken bildet somit den planmäßigen Teil einer persönlichen Erfahrung der „winding roads“ durch die verworrene und undurchschaubare Kunstgeschichte des europäischen Ostens.² Die Werke werden dabei weder unter chronologischen noch nationalen oder geographischen Gesichtspunkten präsentiert, quer von Polen bis nach Rumänien und von Albanien bis nach Litauen. So befinden sich nun neben den Performance-Dokumentationen des polnischen Aktionskünstlers Cezary Bodzianowski die städtischen Malprojekte von Edi Rama in Tirana wieder. Sosnowska bezeichnete ihre Gestaltung der Ausstellungsräume selber als eine Art filmische Konstruktion, die durch Sequenzen definiert wird und erst durch eine künstliche Montage und unerwartete Zusammensetzung als ein ersichtliches, wenn auch heterogenes, Design wahrgenommen werden kann.³ Beim Durchwandern der Ausstellung wurde allerdings deutlich, dass es sich weniger um ein Labyrinth, als vielmehr um einen Irrgarten handelt mit seinen Abzweigungen, Kreuzungen und Sackgassen, in denen verzweifelt nach einem Zentrum, das hierbei durch ein herausragendes und maßstabsetzendes Kunstparadigma gebildet werden soll, gesucht wird, das jedoch nicht existiert. Es wurde hier also scheinbar ein indirekter Weg gewählt: ein interessanter Versuch, den Begriff der Kunst Osteuropas durch eine aus zeitlicher Distanz formulierte Relativierung seiner vermeintlichen Objektivität im durchaus pluralistischen Bild von Zerbrochenheit und Diffusion zu bestimmen.⁴

Allerdings wird mit der Auswahl der Objekte selber die Chance auf eine Neubewertung der Kunst des östlichen Europas verspielt. Dies liegt in der Vernachlässigung von zwei wesentlichen Faktoren begründet – dem geographischen sowie dem damit verschränkten kontextuellen. Zunächst überrascht die geographische Definition Osteuropas als eine Region „im Osten von Berlin und im Westen von Kiev“, wie es Macel und Mytkowska jenseits aller bisherigen historischen und kunsthistorischen Begriffssetzungen formulieren⁵, vor allem da sich diese geographische Einteilung in

den ausgestellten Objekten selber nicht konsequent widerspiegelt. Denn weder die ehemals ostdeutsche Kunst noch die Kunst der ehemaligen europäischen Sowjetrepubliken, abgesehen von einem Film von Deimantas Narkewitschius aus Litauen und einer Installation von Thea Djordjadze aus Georgien, waren in Paris vertreten, dafür aber beispielsweise ein Video des in Kirgisien ausgebildeten und derzeit im Kasachstan tätigen Alexander Ugay, der als Repräsentant des „global post-Soviet context“ präsentiert wurde. Vielleicht resultiert diese Auswahl aus dem Grundmotiv der Diskontinuität, mit dem schon im Titel changiert wurde: Die auf Verschwinden und Vergessen angewiesene zeitliche Distanz drückte sich alleine durch das Wort „former“ mehr als deutlich, wenn auch nicht unproblematisch, aus.

Des Weiteren wurde dem Publikum der Pariser Ausstellung schnell ersichtlich, dass es sich eigentlich um eine Ausstellung zur Neoavantgarde der 60er und 70er Jahre handelt. Dieses Konzept kann durchaus legitim sein, wenn hier tatsächlich eine thematische Engführung als *pars pro toto* der Kunst des östlichen Europas vorgeführt werden würde – dies müsste aber auch als solche zumindest im Katalog ausgewiesen werden. Im Rahmen dieser Ausgrenzung wurden die Arbeiten der Neoavantgarde retrospektiv durch die wenigen Werke der letzten zwei Jahrzehnte kommentiert. Die Kunst des „former Eastern Europe“ wurde also als ein Phänomen der reflektierenden nostalgischen Sehnsucht präsentiert.⁶ Die neueren Werke sollen das Thema der Illusionen des Gedächtnisses, der Kraft der Nostalgie nach den sozialen Dimensionen der utopischen Moderne präsent machen und die aus der apolitischen Distanz entstehende universell-existenzielle Orientierung der Kunst Osteuropas seit den 50er Jahren *ex post* visualisieren, wie z. Bsp. die gleich am Anfang der Ausstellung präsentierte Arbeit *Tęcza, Łazienka, Łódź* (Regenbogen, Bad, Łódź) von Cezary Bodzianowski aus dem Jahre 1995. Um dieses einheitliche Bild des Ostkünstlers zu untermauern, wurden im Centre Pompidou nahezu nur neue Medien präsentiert: Performance, Videokunst und Fotografie. Dem Betrachter wurden beispielsweise keine gemalten Bilder angeboten, als ob es im gesamten Osteuropa zwischen 1950 und 2010 keine Malerei im klassischen Sinne gegeben hätte.⁷ Man fragt sich, ob die-

ses traditionelle Medium als zu stark mit den Richtlinien des sozialistischen Realismus assoziiert oder zumindest als eine „konventionelle“, nicht progressive Gattung angesehen wurde. Diese Einschränkung verwundert allerdings auch, da insbesondere mittels der Malerei heutzutage von den Künstlern selber das Problem des eigenen Verhältnisses zu der teilweise verneinten Geschichte ihres sozialistischen Landes thematisiert wird. Betrachtet man beispielsweise das *oeuvre* des in Paris nicht berücksichtigten, 1971 geborenen moldavischen Künstlers Pavel Bräila, dessen Werke mittlerweile überall in Europa und in den USA ausgestellt werden, der mit Installation-, Performance- und Videokunst genauso wie mit Malerei arbeitet, ist deutlich zu sehen, wie stark gerade das traditionelle, gemalte, sich auch direkt auf die sozialistische Tradition beziehende Bild die Spannung zwischen persönlicher und kollektiver Dimension der erlebten Geschichte zu visualisieren vermag und ein anderes, äusserst individuell geprägtes und damit vielleicht auch alternatives Gesicht der heutigen Soz-Nostalgie aufzeigen kann, wie z. B. *Weinbauer*, oder *Mitarbeiter einer Tankstelle* [aus der Serie: *Träume meines Vaters über seinen Sohn (mich)*] aus dem Jahre 2008 (Abb. 2). Mit dem Anspruch, die zwischen 1950 und 1989 entstandene Kunst durch das Brennglas einer kritischen Nostalgie sowie hinsichtlich ihrer Rezeption nach 1989 unter dem Aufhänger der neuen Medien des fortschreitenden modernistischen Künstlers zu zeigen, bleiben also viele Fragen unbeantwortet.

Die hierbei praktizierte Aufhebung der lange Zeit vorherrschenden Präsentation nach nationalen Gesichtspunkten im Ausstellungswesen ist allerdings vom Ansatz her zu begrüßen. In Paris verschwinden jedoch die offensichtlichen inneren Unterschiede, wie sie alleine im Vergleich der Kunst Jugoslawiens, die in der Ausstellung übrigens überrepräsentiert war, mit ihrer *splendid isolation* jenseits der Sowjetmacht, und dem Rest des ehemaligen Ostblocks deutlich hervortreten, in einer homogenisierten Präsentation der Ostkunst als eine Domäne neoavantgardistischer Positionen. Als eine Leitfigur der Ausstellung kann in diesem Sinne gerade der parallel zur Schau im Juni 2010 verstorbene jugoslawische und später in Kroatien tätige Künstler Tomislav Gotovac (1937-2010) genannt werden, dessen *striking*-Auftritte auf den Strassen von

Belgrad (1971) und Zagreb (1981) die klare Dissonanz der freien Kunst in ihrer – im wahrsten Sinne des Wortes – nackten Wahrheit mit den alltäglichen Mechanismen des grauen sozialistischen Staates manifestierten (Abb. 3). Mit dem Übergewicht der jugoslawischen Kunst entstand in der Ausstellung ein verzerrtes Bild, da hier die Kunst eines blockfreien Landes vorgeführt wurde, dass wie auf der politischen Ebene auch in Kunstfragen sich stärker am Westen orientierte, als es die anderen sozialistischen Länder – vielleicht abgesehen von Polen – je vermochten.



Abb. 2 Pavel Bräila, *Mitarbeiter einer Tankstelle*, 2008.



Abb. 3 Tomislav Gotovac, *Nacktes Laufen durch das Stadtzentrum (Striking)*, 1971

Dargestellt wurde in Paris also eine Moderne der Nachkriegszeit, die einen Weg gefunden hat, sich weder auf einer formalen noch einer inhaltlichen Ebene in das politische System involvieren zu lassen. Die Künstler des nach 1950 unter politischer Suppression stehenden Osteuropas wollten mit ihren alternativen non-konformen Formexperimenten vor allem wieder die Welt verändern. Ihre Kunst trat entsprechend dieser Lesart in keinen Dialog mit den jeweiligen politischen Regimes, ihre Mission und Sinn war es, das System mit den ihr spezifischen Mitteln zu ersetzen oder eine parallele Realität zu erschaffen. Dies gelang, so suggeriert es die Ausstellung, mittels einer Ironie und eines mystifizierenden Eskapismus, etwa im Sinne des slowakischen Künstlers Július Koller. In diesem Rahmen wurde die künstlerische Produktion zu einer alternativen Organisation der Welt, in welcher der Künstler die Stellung eines Visionärs einnahm. Im Kontext der Anti-Kunst-Gruppe Gorgona im Zagreb der 50er Jahre lesen wir im Ausstellungskatalog, dass „the history of this specific milieu could serve as a perfect metaphor for the rest of the art scene, where, with various degrees of intensity, opposition to the official art world, its institutions and forms, was also present.”⁸ Somit präsentiert sich die Kunst des Ostens schließlich als eine ironische Antimanifestation, wie sie anhand von Beispielen wie die performativen Reformulierungen und Dereferenzialisierungen der öffentlichen (Bild-)Semantik des Sozialismus der 60-70er Jahre vom ungarischen Künstler Bálint Szombathy (Abb. 4), beziehungsweise auch in solchen Gruppenaktionen wie die *Zero Demos* von Endre Tót 1981 und 1982 oder die metaphorisch reflektierenden Spiegel-Demos von Mircea Cantor von 2002 zu verstehen ist.

Das Konzept der „Promises of the Past“ scheint also der Überzeugung zu entspringen, dass die Kunst auf autonome Progression und messianische Erlösung zielt. Auch wenn diese Merkmale zweifellos das künstlerische Leben in sozialistischen Ländern des Ostblocks mitgeprägt haben, fragt man sich zugleich, ob dieses Bild nicht viel zu einseitig ist, abgesehen davon, dass diese thematische Richtung dem Schema der grossen westlichen „Ostkunst“-Ausstellungen der 80er Jahre verhaftet bleibt. Als Piotr Piotrowski in seinem heutzutage, wenn auch erst nach englischer

Übersetzung, oft rezensierten Buch *In the Shadow of Yalta* die Peripetien der Kunstentwicklung Osteuropas nach dem Zweiten Weltkrieg darstellte, hat er die Avantgarde unter die Lupe genommen, nachdem er sich bereits in anderen Publikationen über verschiedene Verwicklungen der Ostkunst im Aufbau der politischen Systeme geäussert hatte.⁹



Abb.4 Bálint Szombathy, *Lenin in Budapest*, 1972.

In Paris wurde jedoch die gesamte osteuropäische Kunst ohne die doch notwendige Folie des Politischen, aber auch ohne einen anderen Alternativentwurf überhaupt beleuchtet. Auf jeden Fall trägt diese Auffassung – erstaunlicherweise trotz des Statements der Kuratorinnen – zu einer erneuten Homogenisierung der Vorstellung vom Wesen der osteuropäischen Kunst bei. Das künstlerische Schaffen in einem sozialistischen Land war nicht immer nur mit existenziellen Fragen verbunden oder auf die demokratische Freiheit der Kunst ausgerichtet. Es hätte sich daher angeboten, aufzuzeigen, wie der verachtete politische Körper der offiziellen Kunst seinerseits einen künstlerischen Gegeneinsatz animierte, beziehungsweise wie gross die Spannung zwischen den beiden Polen war. Die Frage, wie überhaupt in Osteuropa eine offizielle Kunst, die Etablierung der ministerialen Zulassungsapparate, die Institutionalisierung des Kunstbetriebs, beziehungsweise die Einstellung der systemkonformen Künstler gegenüber der sich in verschiedenen Phasen herausbildenden Propagandaregelungen vor 1989 aussahen, ähnlich wie das Problem der Formen der Reflexion dieser vor 1989 wichtigen Faktoren im Rahmen der Kunstproduktion nach der Wende, blieben in der Ausstellung eigentlich unberücksichtigt.

Dabei geht es nicht einmal nur um die vereinfachte Opposition: Sozialismus gegen Avantgarde, denn dieses Bild ist viel komplexer.¹⁰ Inwieweit war nämlich die Entwicklung der auf Kunstautonomie zielenden apolitischen Moderne im Sozialismus eigentlich eine Konsequenz einer stillschweigenden Übereinkunft zwischen Künstlern und Staatsmacht wie beispielsweise in Polen nach dem schnellen Ende des Sozialismus 1954?¹¹ Gerade einzelne in der DDR entstandene Beispiele hätten hier Diskussionen um die diversen Verflechtungen zwischen der staatlichen und der alternativen Kunst erneut in Gang setzen können, wie es vor einigen Jahren in der von der Nationalgalerie in Berlin organisierten grossen Retrospektive bereits unternommen wurde (siehe unter anderem den Standardfall Werner Tübke).¹² Genauso verschwiegen wurde das Trauma des Zweiten Weltkrieges und seine künstlerische Bewältigung, ein im Ostblock durchaus lange präsent, wenn auch stark politisiertes, Sujet. War die Tätigkeit der osteuropäischen Künstler zwischen 1950 und 1990 tatsächlich nur auf ironisierende Opposition und existenzialistische Distanz gegen das geregelte öffentliche Leben konzentriert? War die künstlerische Freiheit wirklich überall so gross und so produktiv? Insofern setzt sich die Pariser Ausstellung nicht mit der Nostalgie kritisch auseinander, sondern ist selber zum Teil der selektiven Ostalgie geworden, mit deren Hilfe in einem scharf (nach)gezeichneten Bild der nahen Vergangenheit die Identität nach der „guten“, das heißt non-konformen Kunst bewertet wird. Und je mehr die Erinnerung aus Bruchstücken besteht, desto klarer und schärfer wird dieses Bild gezeichnet. Die Entwicklung einer künstlerischen Resistenz ist jedoch ein komplexer Prozess, der sich durch Generationen oder auch individuell in der Laufbahn fast jeden Künstlers, im Rahmen seiner mühsamen Ausbildung und einer mit der Zeit ansteigenden bewussten Selbstreflexion zeigt. Allerdings visualisieren solche, dem Herkules am Scheidewege gleich, diesmal zwischen Sozialismus und Avantgarde zerrissenen Persönlichkeiten, wie zum Beispiel die polnischen Künstler Wojciech Fangor und Andrzej Wróblewski (Abb. 5)¹³, keineswegs Randgestalten der europäischen Kunstgeschichte, mit ihren Werken die Tragik – oder einfach banal nur die Schwierigkeiten – der künstlerischen Entscheidungen in den 50er Jahren

und prägen das Bild dieser Zeit. Ihre verflochtenen Wege von den moralisierenden Bildtraktaten der sozialistischen Gesellschaft zu Ikonen der Nachkriegsmoderne könnten als Motto einer guten kritischen Hermeneutik der Ost-Retrospektive dienen. Um die Bedeutsamkeit dieser Spaltungen noch klarer zu zeichnen, könnte man auch an die Stellung der Westkunst-Ikone Gerhard Richter erinnern, der vor seiner Flucht in die BRD bekanntlich im Dresdner Deutschen Hygiene-Museum als seine Diplomarbeit 1956 ein Fresko malte, ein aus dem System resultierendes Genre-Manifest der gesunden, die Natur beherrschenden sozialistischen Gesellschaft. Gerade in solch einem Kontext der schwankenden Identität des auch auf Anpassung angewiesenen Künstlers angesichts des dogmatischen politischen Systems – eine äußerst lehrreiche und authentische Situation – hätte man in der Pariser Ausstellung nach osteuropäischen Merkmalen der Heterogenität und Diskontinuität der Kunst fragen können. Dass dieses Problem der Umformung und Selbstrelativierung nicht thematisiert wurde, ist umso bedauerlicher, da gerade zwanzig Jahre nach der politischen Wende von 1989 vermutlich eher die Minderheit der Besucher in Paris wusste, was man mit dem Begriff „Kunst im Sozialismus“ oder überhaupt mit dem Wort „Ostblock“ verbinden kann.



Abb. 5 Andrzej Wróblewski, *Der blaue Busfahrer*, 1949.

Obwohl das Konzept der Ausstellung teilweise auf Piotr Piotrowskis wichtigen Postulat der *horizontal art history* basieren soll und durch dessen im Katalog nachgedruckten Essay sowie den Texten weiterer führender Theoretiker wie Zdenka Badovinac oder Igor Zabel untermauert wurde, entspricht diese Tatsache

wieder dem auf Mythen beharrenden westlichen Wunschbild vom Osten. Die Künstler hinter dem ehemaligen Eisernen Vorhang, angeführt von den relativ ungebundenen jugoslawischen Aktionskünstlern, sind nämlich in ihrem andauernden, nicht immer ganz verständlichen, aber heroischen Kampf mit dem unsichtbaren Feind der visionären Moderne ausreichend exotisch, um auch heute im Centre Pompidou zwischen Bacon und Duchamp die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken, aber auch gezähmt genug, um mit den eventuell „falschen“ politischen Engagements oder Unterwerfungen und den daraus resultierenden Kunstformen seine etablierte Autonomie des westlichen Kunstbegriffs nicht zu stören.

All dies mündet nicht nur in einer gewöhnlichen Mythisierung, sondern hat leider im Rahmen der heutigen Diskurse rund um den Komplex des Ausstellungswesens bzw. -praxis weitreichendere Auswirkungen. Denn es gehört bereits zu den Topoi der Debatte über die Kunst im post-kolonialen Zeitalter, dass gerade täuschende Mimikry, Hybridität und konsequent ironische Assimilierung als Strategien der kolonisierten Völker genannt werden, die jedoch nur als temporäre Resistenzmanöver dienen und nicht als eigentliche und dazu einzige Identitätsmerkmale bezeichnet werden können.¹⁴ In *Promises of the Past* wurde jedoch gerade dieser Faden als eine Visitenkarte der Ostblock-Kunst präsentiert – im Rahmen einer den künstlerischen Widerstandsmythos konservierenden Ausstellung. Man fragt sich dabei, ob die Kunst des Ostens in diesem Rahmen nicht so wie bis vor kurzem (und immer noch) außereuropäische Kulturen ausgestellt wurde: passiv, das heißt als ethnographisch nach bereits anerkannten westlichen Clichés zu betrachtendes Phänomen und nicht wegen der sich nicht ganz zügeln lassenden künstlerischen Individualitäten.¹⁵ So wird paradoxerweise der Modernismus selber zu einer neuen Art aufklärerischen Primitivismus, auch wenn heute niemand über den „Primitivismus“ der Kunst Osteuropas im klassischen Sinne sprechen würde. Dieser Vergleich mag vielleicht verwundern, wenn man aber die Tatsache in Betracht zieht, dass auch im Rahmen der heutigen offenen, vergleichenden post-kolonialen Diskurse zur Weltkunst die Künstler Osteuropas eigentlich gar nicht oder nur am Rande als Partner mitberücksichtigt wer-

den, hat Osteuropa auch dadurch, trotz der anwachsenden Synthesen und Fallstudien, immer noch den zweifelhaften Status eines ausgegrenzten Nicht-Ortes der europäischen Kunst inne. Ist es aber nicht so, dass gerade die stets andauernden objektivierenden Versuche, die kollektive Identität dieser Kunst auf die eine oder andere Art und Weise, auch *ex negativo*, begrifflich zu definieren, zu einer nachträglichen distanzierenden Verfremdung des in seiner „Östlichkeit“ passiven Künstlers beitragen? Diese Strategie ist nicht neu, Vorbilder hierfür liegen bereits mit der Rezeption der Kunst aus dem Osten Europas im Westen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor. Schon damals war das konzeptuelle Gesicht der sich als autonome Erfindung präsentierenden, konsequent fortschrittlichen, aber gleichzeitig auch genuin geheimnisvollen und als solche begrifflich erfassbaren Kunst des Ostens ein deutlicher Katalysator ihrer Popularität. Die westliche Kunstgeschichte mag seit langem fremde Genies, umso mehr neuentdeckte Revolutionäre und exotische Folkloristen. Mindestens die Kommentare zu der ersten russischen Ausstellung in Berlin 1922, die auch als die erste Suprematismus-Schau im Westen galt, und dort als Präsentation der Kunst der sowjetischen Revolution angesehen wurde, scheinen solche Stellung zu verkünden. Edwin Redslob, der ab 1920 als Reichskunstwart für alle staatlichen Kunst- und Kulturaktivitäten des Deutschen Reichs zuständig war, schrieb damals im Ausstellungskatalog: „Der Russe ist um so mehr willkommen, je mehr er Russe ist“ – sogar, wenn sich ein Russe am Westen orientieren sollte, verkündet seine Kunst trotzdem immer ein geheimnisvolles Weltbild, so dass man um so mehr „in einer Reihe von Künstlern, die in Berlin vertreten sind, die seelische Weite des Ostens zu verspüren vermag“.¹⁶ Arthur Holitscher betonte dabei die wahre Herkunft der russischen Künstler: sie seien keine Ateulierrebellanten, sondern echte Kinder des auf Strassen und Barrikaden revolutionierenden Volkes.¹⁷ Die modernistische Autonomie der wahren Kunst, von der man im Konzept der Pariser Ausstellung ausging, diente im Sinne eines späten Widerhalls etwas ähnlich, wie eine westliche Dia-Projektion, die das bereits von sich selbst leuchtende Bild des distanzierend konspiratorischen oder künstlerisch rebellierenden Ostens überblendet, damit die gewünschte ausstellbare

Schnittmenge erreicht werden kann.

Wie sieht es also mit einer anderen Perspektive aus? Die durch politische Abgeschlossenheit verursachten Diskontinuitäten in der Geschichte der Kunstwelt Osteuropas bedeuten nicht, dass man heutzutage immer weiter (sicherlich trotz des Willens) zu deren Entfremdung in einem verschlossen kollektivierenden Blick beitragen muss. Um die Augen des Westens vollkommen für die Kunst Osteuropas im Rahmen einer Partnerschaft zu öffnen, muss man sie jedoch nicht gleich globalisieren, was die Kuratorinnen der Pariser Ausstellung scheinbar befürchten.¹⁸ Es gibt auch andere Wege. Wie Friedrich Teja-Bach gerade im Kontext der „Weltkunst“ über die versteckten Gefahren der Tendenzen zur globalen Gleichsetzung der Kunstphänomene schrieb: „It is only in the tension of universalizing tendencies that the value of the non-identical, the nonintegrable, becomes ascertainable. One of the conditions of an auspicious globalization of art history would thus be that this tension-filled relationship between universalisation and particularisation, between the general and the specific, remains productively in suspension“.¹⁹ Dass solche Initiativen möglich sind, zeigte sich zum Beispiel alleine in dem Titel der Ausstellung *Europaweit. Kunst der 60er Jahre* in Karlsruhe und Halle aus dem Jahre 2002, in der bisherige Ost-West-Denkgrenzen Europas praktisch und produktiv in einer historisch-kulturell bestimmten Mikroperspektive aufgehoben wurden, wenn auch in einem eng gefassten Zeitabschnitt, ohne gleichzeitig den jeweils spezifischen (politischen) Kontext aus den Augen zu verlieren. Damit wurde die Passivität des Ostens überwunden.²⁰ Die in ihrer Intention identitätsverleihende Pariser Ausstellung, in der *Promises* gewissermaßen zu *Premises* geworden sind, wirkt in diesem Vergleich als ein anachronistisches Gesamtbild einer angeblich verlorenen Kultur: vor zwanzig Jahren hätte sie für die Künstler des unbekannteren und unterdrückten Ostens bestimmt eine rechtfertigende Rolle spielen können; heute visualisierte sie eher einen kulturellen *jet lag*, in dem östliche Zeit- und Raumbegriffe zwar in einem theoretischen Überblick relativiert wurden, in dem jedoch vor allem immer noch nach Selbstheilung gesucht wird.

Endnoten

- Christine Macel und Joanna Mytkowska, *Promises of the Past*, in: Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, hg. v. Christine Macel und Nataša Petrešin-Bachelez, Paris 2010, S. 18-21, hier: S. 18. Hier wäre unter anderem eine Anspielung an die Überlegungen von Andrzej Turowski vorstellbar gewesen: Andrzej Turowski, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est? Utopie & idéologie*, Paris 1986.
- Vgl. Jindřich Chaloupecký, *A Winding Road*, in: Paris 2010, *Promises*, S. 207.
- S. Monika Sosnowska talks about her exhibition design for "Promises of the Past", in: *Artforum*, May 2010, <http://www.artforum.com/inprint/id=25446>, 25.01.2011.
- S. Zdenka Badovinac, *Interrupted Histories*, in: Paris 2010, *Promises*, S. 222-223 (über "self-historicisation").
- Macel und Mytkowska, in: Paris 2010, *Promises*, S. 18.
- S. Svetlana Boym, *Nostalgia, Ruinophilia and the "Off-Modern" History*, in: Paris 2010, *Promises*, S. 216-219 (zur "reflexiven" und "restaurativen" Nostalgie).
- Eine mediale Vielfalt der Ostkunst visualisiert unter anderem ein Katalog der in Berlin, Warschau und Prag 1995 gezeigten Ausstellung: Berlin, Martin-Gropius-Bau, *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*, hg. v. Matthias Flügge u.a., Berlin 1995.
- Macel und Mytkowska, in: Paris 2010, *Promises*, S. 20.
- S. unter anderem Piotr Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybór – i subiektywnie* [Eine Dekade. Über das Syndrom der 70er Jahre, die künstlerische Kultur, die Kritik, die Kunst – selektiv und subjektiv], Poznań 1991; ders., *Sztuka według polityki* [Kunst nach der Politik], Kraków 2007.
- Vgl. unter anderem zahlreiche Beiträge in: *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, hg. v. Boris Groys u.a., Frankfurt am Main 2005, wie auch zuletzt Boris Groys, *Haunted by Communism*, in: *Contemporary Art in Eastern Europe*, hg. v. Phoebe Adler und Duncan McCorquodale, London 2010, S. 18-25.
- Vgl. dazu Anda Rottenberg, *Between Institution and Tradition: The Artist in Search of Freedom*, in: *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, hg. v. Laura J. Hoptman, Chicago 1995, S. 25-34.
- Berlin, Neue Nationalgalerie, *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, hg. v. Eugen Blume und Roland März, Berlin 2003. Vgl. unter anderem Eckhart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Köln 2005.
- Wróblewski erklärte sich selber 1957 in Form einer kritischen Abrechnung zu einem „kompromitierten »ehemaligen Kommunisten«“, s. Andrzej Wróblewski *nieznany* [Der unbekanntere Andrzej Wróblewski], hg. v. Jan Michalski u.a., Kraków 1993, S. 191-196.
- Stine Höholt, *Beyond Otherness. A Critical Introduction to the Perception of the Subject in Post-colonial Theory*, in: *Peripheral Insider: Perspectives on Contemporary Internationalism in Visual Culture*, hg. v. Khaled D. Ramadan, Copenhagen 2007, S. 70-89 (hier: S. 73).
- Über das „passive Ausstellen“ sprach zuletzt Hans Belting in seinem Vortrag: „Weltwissen“ ohne Kolonien. Zur Zeitgenossenschaft anderer Kulturen, im Rahmenprogramm der Ausstellung WeltWissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin im Martin-Gropius-Bau in Berlin, am 1.12.2010.
- Russen in Berlin. Literatur – Malerei – Theater – Film 1918-1933*, hg. v. Fritz Mierau, Leipzig 1987, S. 226-227.
- Ebd. S. 227-231. Eine nachträgliche „Politisierung“ der Kunst Osteuropas im Westen analysiert Éva Forgács, *How the New Left Invented East-European Art*, in: *Centropa*, 3 (2003), No. 2, S. 93-104 (insbesondere S. 103).
- Dass die angemessene und kritische Universalität eher ein Projekt *in statu nascendi* bildet, hat unter anderem eine der letzten Tagungen in Köln bewiesen: Sarah Maupeu, Kerstin Schankweiler: [Tagungsbericht zu:] *Die Universalität der Kunstgeschichte?* (Freie Universität Berlin, 12.10.2010). In: *H-ArtHist*, 20.11.2010. <http://arthist.net/reviews/519>, 25.01.2011.

19. Friedrich Teja-Bach, *The Modality of Spatial Categories*, in: *Is Art History Global?*, hg. v. James Elkins, New York 2007, S. 73-80, hier S. 79. Vgl. ebenso kritisch Hans Belting, *Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade*, in: Köln, Museum Ludwig, *Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, hg. v. Marc Scheeps u.a., Köln 1999, S. 324-329; ders., *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, in: *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, hg. v. Hans Belting und Andrea Buddensieg, Ostfildern 2009, S. 38-73; und im osteuropäischen Kontext über westliche "Folklorisierung" des Ostbildes: Zdenka Badovinac, *Body and the East*, in: Ljubljana, Moderna galerija, New York, Museum of Modern Art *Body and the East. From the 1960s to the Present*, hg. v. Zdenka Badovinac, Ljubljana 1999, S. 9-18, hier insbesondere S. 9.
20. Karlsruhe, Städtische Galerie und Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, *Europaweit. Kunst der 60er Jahre*, hg. v. Erika Rödiger-Diruf, Ostfildern-Ruit 2002.

Abbildungen

Abb. 1 Monika Sosnowska, *Modell der Ausstellungsarchitektur für Promises of the Past in Zentrum Pompidou*, 2009.

(Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, hg. v. Christine Macel und Nataša Petrešin-Bachelez, Paris 2010, S. 39).

Abb. 2 Pavel Bräila, *Mitarbeiter einer Tankstelle*, Öl auf Leinwand, 2008. (*Contemporary Art in Eastern Europe*, hg. v. Phoebe Adler und Duncan McCorquodale, London 2010, S. 19).

Abb. 3 Tomislav Gotovac, *Nacktes Laufen durch das Stadtzentrum (Streaking)*, 1971, Fotodokumentation. (Paris 2010, *Promises*, S. 85).

Abb. 4 Bálint Szombathy, *Lenin in Budapest*, 1972, Fotodokumentation. (Paris 2010, *Promises* 2010, S. 159).

Abb. 5 Andrzej Wróblewski, *Der blaue Busfahrer*, Öl auf Leinwand, 1949. (Warszawa, Muzeum Narodowe, *Andrzej Wróblewski 1927-1957*, hg. v. Joanna Kordjak-Piotrowska, Warszawa 2007, S. 140).

Autor

Dr. Mateusz Kapustka: Oberassistent im Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, z. Zt. tätig im ERC-Projekt TEXTILE, und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Kunstgeschichte der Universität Wrocław (Breslau). Dissertation an der Universität Wrocław 2003, veröffentlicht als *Figur und Hostie. Zur visuellen Evokation der Präsenz im Spätmittelalter* (Wrocław 2008, in Polnisch). Forschungsprojekte und Publikationen zu Themen der visuellen Medien in historischen Evidenzkonstruktionen, der Bilder als historische Identitätsträger im Ostmitteleuropa, der textilen Repräsentation in den Künsten, der frühneuzeitlichen Schnittstellen von Wissen und Propaganda, wie auch übergreifende Ausstellungsprojekte, u.a. „Schlesien – die Perle in der Krone Böhmens“ (Ritterakademie in Liegnitz und Nationalgalerie in Prag 2006-2007).

Ausstellungsbesprechung

Jet lag, oder vom Unbehagen eines Mythos. Zur Ausstellung *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, kuratiert von Christine Macel und Joanna Mytkowska, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 14.04.-19.07.2010, rez. v. Mateusz Kapustka, in: kunsttexte.de/ostblick, 2011.1, (8 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.